

La Recherche en BD: Stéphane Heuet ri-scrive Proust*

Silvia Masi**

ABSTRACT

Il presente lavoro ha come oggetto di studio l'analisi dell'adattamento in fumetto di un capolavoro indiscutibile del panorama letterario francese, *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust. In particolare, si intende porre l'attenzione sul modo in cui quest'immensa opera sia stata interpretata ed in seguito trasposta, ricorrendo ad un supporto così variegato, moderno e flessibile come la *bande dessinée*. In più, ci si propone di indagare l'approccio adottato dal fumettista Stéphane Heuet, realizzatore della serie, rispetto ai temi, ai *linguaggi* e all'essenza del testo proustiano. Il suo ambizioso contributo artistico, la cui ricezione è stata alquanto controversa, ha permesso all'immensa Cattedrale del Tempo di riergersi incontrastata e di conoscere un nuovo impulso grazie ad un inedito formato dall'elevata densità narrativa e visiva.

This work focuses on the analysis of the novelization of an indisputable masterpiece of the french literary panorama, Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*. In particular, the study concentrates on the way in which this immense work has been interpreted and subsequently transposed, using a support as varied, modern and flexible as the *bande dessinée*. In addition, it investigates the approach adopted by the creator of the series, Stéphane Heuet, with respect to the themes, languages and essence of the proustian text. His ambitious artistic contribution, whose reception has been somewhat controversial, has allowed the immense Cathedral of Time to re-emerge and to experience a new impulse thanks to an unprecedented format with a high narrative and visual density.

* Alla professoressa Bruna Donatelli non posso che esprimere la mia gratitudine per avermi permesso di esplorare un campo che adoro, di avermi insegnato a lavorare con passione ed occhio critico e a non accettare l'apparenza bensì ad indagare con curiosità nel profondo delle cose. Ho potuto talvolta improvvisarmi artista, penetrare nel meraviglioso immaginario di ogni personalità e renderlo mio. Grazie per la fiducia, per i consigli preziosi dati senza mai risparmiarsi e per la ricchezza delle riflessioni nelle ore di letteratura.

** Università Roma Tre.

«On aime toujours un peu à sortir de soi, à voyager, quand on lit»¹, affermava a giusto titolo Proust in *Sur la lecture*. Lungi dall'essere un viaggio a senso unico, la lettura è un percorso infinitamente mobile, una sintesi coerente ed efficace di elementi di varia natura che nascono simultaneamente nell'atto di scrittura.

Fondata sulla complementarietà del testuale e dell'iconico, la *bande dessinée* è un linguaggio pieno, misto e solido. «Art narratif et visuel, la bande dessinée produit du sens au moyen d'images qui entretiennent une relation séquentielle, en situation de coexistence dans l'espace, avec ou sans texte»². O ancora: «Forme complexe, capable de tresser d'une manière qui n'appartient qu'à elle le mouvement et la fixité, la planche et la vignette, le texte et les images»³. Queste ed altre confluiscono in quella Babele di definizioni che si è ritenuto doveroso attribuire ad un *medium* sostanzialmente contraddittorio che trae gran parte del suo fascino proprio dalla sua refrattarietà a qualsivoglia etichetta. Numerosi sono stati i tentativi di confinare le possibilità espressive del fumetto nel corso del tempo, ma qualsiasi sforzo di arginare la sua natura fuggevole – appunto “fumosa” – o di inventariare le sue peculiarità attraverso una formula lapidaria e sintetica ha portato a non rendere conto della sua multiforme essenza e delle evoluzioni che ha subito nella storia.

A partire dagli anni Settanta del secolo scorso la *bédé* conquista un nuovo pubblico, moltiplica i propri formati e si dota di standard estetici moderni, che si traducono in un abbandono del dogma dello stile omogeneo a favore di eclettici patchworks stilistici. Nasce la *bande dessinée* d'autore, che porta all'attenzione tematiche ignorate fino ad allora, come l'introspezione e la soggettività. Questa introduce una profonda scissione con l'imperialismo della serializzazione e col criterio di redditività alla base dell'industria fumettistica. Così il fumetto, che ha a lungo sofferto di un «déficit de prestige»⁴, passa dallo statuto di passatempo distensivo e colorato che *ne prend pas la tête* a quello di arte del racconto in immagini. Dapprima sottostimato prodotto artigianale ridotto allo statuto di genere paraletterario, poi emancipata forma comunicativa e «support romanesque à part entière»⁵, la *bédé* si avvia dunque verso un processo di legitti-

¹ M. PROUST, *Sur la lecture*, Arles, Actes-Sud, 1988, p. 50.

² A. MILLER, *Reading bande dessinée*, Bristol-Chicago, Intellect, 2007, p. 75.

³ B. PEETERS, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2002, p. 8.

⁴ P. FRESNAULT-DERUELLE, J. SAMSON, «Poétiques de la bande dessinée. Ouverture», in Fresnault-Deruelle, Samson (a cura di), *Poétiques de la bande dessinée*, numero monografico di «MEI Médiation & information», n. 26, Paris, Le Harmattan, 2007, p. 1.

⁵ PEETERS, *Case, planche, récit. Comment lire la bande dessinée*, Tournai-Paris, Casterman,

mazione culturale che ne agevola la diffusione e ne favorisce la sperimentazione. Le straordinarie potenzialità e la plasticità di questa espressione artistica vengono sfruttate a pieno da quella vasta corrente che si consacra all'adattamento dei grandi classici, che si propone di farli rivivere nella veste di ambiziose trasposizioni dal valore divulgativo più o meno riuscite e di ricrearne, appunto, l'immaginario. Tale tendenza fornisce un'occasione ulteriore di emancipazione per la *bédé*, che così si affranca da tutti suoi «avatars marginaux ou expérimentaux»⁶. Ad autori di sicuro talento è affidato il compito di attualizzare i grandi classici, permettendo al pubblico di ogni età, grado ed estrazione sociale di accedervi con relativa agevolezza. È un adattamento riuscito quello che riesce a rendere giustizia al suo originale, per mezzo di un sapiente lavoro di sceneggiatura e grazie alla maestria nel disegno. Va da sé che la novellizzazione⁷ è il risultato di un *métissage*, essendo questa un'operazione effettuata su due semiotiche: testo e immagine.

La bande dessinée repose, à chaque instant, sur une tension entre le *récit* et le *tableau*. Le récit qui, englobant l'image dans une continuité, tend à nous faire glisser sur elle. Et le tableau qui, l'isolant, permet qu'on se fixe sur elle⁸.

L'arte della *bande dessinée* si fonda sulla complementarità del *visible* e del *lisible*: ciò che il testo comunica è precisamente quello che l'immagine sola, di per sé, non riuscirebbe a veicolare. Il fumetto può dunque definirsi un iconotesto, punto di incontro privilegiato tra due linguaggi distinti e irriducibili. L'immagine, la cui forza comunicativa si palesa nello spazio, permette in un solo colpo di raccontare ed evocare tutti insieme una moltitudine di elementi, che l'occhio dell'osservatore capta ed elabora in altrettanto numerose libere interpretazioni. Il testo invece procede di pari passo con la dimensione progressiva e sequenziale del tempo, che guida il lettore nell'atto esegetico. Parte integrante dell'apparato, il *réseau* testuale fornisce dunque una chiave essenziale per l'intelligibilità della *suite événementielle*, non solo perché ne rappresenta un segmento d'informazione pertinente, ma perché ne assicura la progressione e ne sostiene la fluidità, modulando, assieme alle tensioni dinamiche che

1991, p. 6.

⁶ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 17.

⁷ Calco linguistico italiano del termine inglese “novelization”, da “novel”, romanzo.

⁸ PEETERS, *Case, planche, récit. Comment lire la bande dessinée*, cit., p. 34.

animano l'immagine, alla disposizione delle sue unità costitutive, ai contrasti cromatici e alla particolarità del tratto, il ritmo della lettura.

Idealmente nessuno dei due codici, quello verbale e quello iconico, prevarica l'altro: al contrario i due si implicano vicendevolmente⁹.

Il rapporto tra testo e immagine nell'adattamento di qualsiasi romanzo classico a *bande dessinée* è inevitabilmente complesso, perché le parole dell'originale devono necessariamente essere diluite, ritagliate e rimodellate per riaffiorare in colori e forme che compensano l'inevitabile perdita. Il *bédéiste* lavora sul testo del classico applicando procedimenti semiotici¹⁰ al fine di creare, o meglio ri-creare, un universo visivo, servendosi di immaginazione e interpretazione. Dalla fruibilità e dalla modernità del *medium* deriva una sostanziale rinascita dei classici spesso tacciati d'illeggibilità, che in questo modo rifioriscono ed acquisiscono nuova vita.

Rispetto al reale ed effettivo nucleo del presente studio, ovvero l'analisi della trasposizione di questo immenso *chantier romanesque* che è *À la recherche du temps perdu*, la scelta di un simile mezzo espressivo si è rivelata vincente, poiché non esiste supporto che possa, al pari o ancor più della *bande dessinée*, veicolare l'iconicità dell'opera, la *toute-puissance évocatrice* dello stile sontuoso e della prosa ricca di suggestioni propria di un grande *novateur*.

Da qui l'estrema difficoltà insita nell'operazione di adattamento, che non può prescindere dalla resa degli *enjeux narratifs* emergenti nell'atto della lettura, elementi chiave dell'estetica proustiana nonché barriere pressoché insormontabili in un approccio al testo. Spinosa criticità da

⁹ In *Système de la bande dessinée* (cit., qui p. 14), Groensteen insiste sulla preminenza dell'elemento iconico nei meccanismi produttori di senso, ragion per cui definisce la *bande dessinée* come «une espèce narrative à dominante visuelle». L'immagine della *bédé* è fissa: la narrazione scaturisce da ciò che questa mostra e dal suo confronto con le altre immagini appartenenti alla stessa sequenza, nonché dal testo che la accompagna. La definisce inoltre un *énonçable*, un *descriptible*, un *interprétable* e un *appréciable*. È un *énonçable* poiché, presa isolatamente, può essere all'istante tradotta in enunciato linguistico che esprime un'azione. È un *descriptible* e un *interprétable*, in quanto è letta tenendo conto sia dell'inventario di informazioni in essa contenute, sia dell'insieme di tutte le relazioni privilegiate che intrattiene con le altre immagini vicine o lontane sia di tutte le determinazioni pertinenti che appartengono alla cultura, alla memoria collettiva o individuale del lettore, alla sua "enciclopedia" (la sua conoscenza del mondo, del *medium*, del disegnatore e via discorrendo). L'elemento iconico della *bédé* è anche un *appréciable*, una vera e propria opera avente uno stile e un potere evocativo che attestano una certa abilità da parte del disegnatore.

¹⁰ Tra questi l'aggiunta, la soppressione, la sostituzione, la conservazione, la permutazione e lo spostamento di elementi.

non poco conto è lo style «*fondus*»¹¹ di Proust, cui si deve il merito di aver profondamente rivoluzionato la forma stilistica dominante attraverso l'introduzione del sapiente impiego della metafora. La metafora è una «*formulation vivante, et pour tout dire aléatoire, c'est-à-dire qui naît en même temps que le récit*»¹², che non può tradursi in mera esigenza di ordine estetico. È il dispositivo essenziale e necessario per ristabilire, attraverso lo stile, le originarie essenze: Genette la definisce «*l'équivalent stylistique de l'expérience psychologique de la mémoire involontaire*»¹³, poiché permette, tramite la giustapposizione di due oggetti o l'accostamento di due sensazioni isolate nel tempo, di carpirne «*l'essence commune par le miracle d'une analogie – avec cet avantage de la métaphore sur la réminiscence, que celle-ci est une contemplation fugitive de l'éternité, tandis que celle-là jouit de la pérennité de l'œuvre d'art*»¹⁴. L'Arte se ne serve per ripristinare la comunicazione tra i due mondi e far risorgere il passato. Così, il Tempo perduto si trasforma in opera letteraria.

Lo charme dello stile proustiano risiede proprio nel gioco di analogie, nella prolissità delle sue meditazioni, nell'intreccio di poesia, ironia, tragedia, comicità, satira e parodia. Ma più di tutto, a conferire all'incedere proustiano un tono grave, melanconico e al contempo voluttuoso è l'intrico sintattico in cui il lettore è avvolto. Non esiste una lettura che sia rapida o distaccata dal testo di Proust: chi legge deve adattarsi al ritmo, alle digressioni e persino alle incongruenze e agli errori che lo caratterizzano.

La frase dall'incessante respiro di Proust riflette fedelmente la sua visione del mondo: i suoi periodi sono «veri e propri mostri sintattici»¹⁵. La “serpeggiante” sintassi, che asseconda sempre un rigido modello pre-

¹¹ Com'è riportato all'interno di una lettera datata giugno 1904 che Proust scrive ad Anna de Noailles, ciò che rende la bellezza assoluta dello stile è la cosiddetta unità di respiro: «*Ce n'est pas la profondeur, ou telle ou telle autre vertu qui semble éminente. Non, c'est une espèce de *fondus*, d'unité transparente où toutes les choses, perdant leur premier aspect de choses, sont venues se ranger les unes à côté des autres dans une espèce d'ordre, pénétrées de la même lumière, vues les unes dans les autres, sans un seul mot qui reste en dehors, qui soit resté réfractaire à cette assimilation. Je suppose que c'est cela qu'on appelle le Vernis des Maîtres*». Il corsivo è nel testo.

¹² B. GROS, *À la recherche du temps perdu (1913-1927) [de] Proust: résumé, personnages, thèmes*, Paris, Hatier, 1981, p. 65.

¹³ G. GENETTE, «Proust palimpseste» in *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, «Tel Quel», 1994, p. 40.

¹⁴ *Ibid.* Il corsivo è nel testo.

¹⁵ L. SPITZER, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, con un saggio introduttivo di Pietro Citati, Torino, Einaudi, 1959, p. 247.

stabilito, sa d'altro lato piegarsi al contenuto da esprimere, aderendovi, fino ad assumere le sembianze di una «pittura verbale»¹⁶. Dal punto di vista strutturale, la frase rispecchia l'antico periodo latino e francese, arricchito e reso duttile dall'«elemento impressionistico»¹⁷ dell'*onomatopea sintattica*, che restituisce il meccanismo del pensiero proustiano. L'aspetto della lunghezza della frase trova invece una spiegazione nella richiesta di sforzo memoriale che lo scrittore richiede al lettore: Proust gli offre una sintesi che si rivelerà forse indigesta e difficile da analizzare.

La sintassi è dunque l'ossatura che dispone, organizza ed eleva il pensiero proustiano. In altre parole, «la période proustienne est l'équivalent linguistique du regard»¹⁸, di uno sguardo fluido, versatile, poligonale. Proust è un testimone perspicace, attento ai riti del macrocosmo intellettuale parigino: egli si sofferma sulla fugacità di una percezione, sulla semplicità degli oggetti grondanti d'anima che conservano nella propria essenza lo sguardo di chi li ha un tempo osservati, sulla sonorità di un nome¹⁹, o meglio, sull'*enchantement* che deriva dal suo proferimento.

Così come l'elaborazione stilistica, anche la struttura compositiva dell'opera segue un preciso disegno che fu, nel caso di Proust, costantemente rimaneggiato. Altra sfida per il *bédéiste*: la frammentarietà della *Recherche*, macroprogetto architettonico minato da soste, rinvii, contemporanee riscritture su supporti sempre mutevoli. Proprio come un abile cesellatore, con la precisione degna di un orefice e la raffinatezza di un *grand couturier*, Proust non cessò mai di ornare con nuovi archi, guglie e affreschi le pareti di questa mastodontica cattedrale gotica, il cui sagrato del *sommeil* avvia il romanzo e conduce all'imponente navata, regno della Memoria e del Tempo. Se le variopinte vetrate rappresentano i vizi umani, le artificiali contraddizioni della vita mondana e gli amori infantili e senili, scene ed episodi vengono raffigurati nelle cappelle laterali, immerse nelle diverse epoche storiche e dimensioni temporali. È al di là della cupola e del suo campanile che si staglia l'abside, l'Arte, che è salvezza, tempo ritrovato, slancio verso l'Eternità.

L'elemento iconico attraversa trasversalmente la *Recherche*. Proust lavora come ritrattista, prestando attenzione alla *fisionomia stilistica* dei per-

¹⁶ *Ivi*, p. 260.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ J.-Y. TADIÉ, *Proust*, Paris, Pierre Belfond, «Les Dossiers Belfond», 1983, p. 228.

¹⁹ Per un'analisi più approfondita della teoria proustiana sui nomi propri si rinvia alla lettura di R. BARTHES, «Proust et les Noms» in *To Honour Roman Jakobson*, Paris, Mouton, 1967 e di J. MILLY, «Sur quelques noms proustiens» in *Littérature: L'effet littéraire*, n. 14, 1974, pp. 65-82.

sonaggi: ognuno di essi è dotato di un proprio sistema espressivo, fatto di *nuances* lessicali e intonazioni sintattiche, che non viene mai trasgredito. Letteralmente, «l'anima si rivela nella parola»²⁰ dell'eroe... e nella sua voce. Proust è infatti un maestro del dialogo, che tratta la voce dei suoi personaggi come fosse una partitura musicale, tendendo costantemente alla ricerca dell'accordo perfetto. *La Recherche* è un'enorme sinfonia, «dove ogni motivo ritorna a distanza di centinaia o migliaia di pagine e si intreccia con gli altri in un'architettura musicale inestricabile»²¹.

Ulteriori ostacoli per il fumettista sono le incongruenze temporali, l'eterna metamorfosi dei personaggi, la giustapposizione delle diverse voci, la non-convenzionalità della trama non scandita da eventi in senso tradizionale.

Trasporre Proust significa anche immedesimarsi nel modo di procedere di un pensatore metafisico. Il punto di partenza della *Recherche* non è stato fissato nel materiale narrativo, bensì nella sua teoria intellettuale. Punto focale della sua estetica è la perpetua ricerca di un passato evanescente, che si ostina a sottrarre al mostro crudele dell'oblio i preziosi ricordi irrimediabilmente perduti. Il passato risorge vivido, il presente riacquisisce senso e vigore, l'essenza della vita si svela e si presta ad essere colta attraverso il meccanismo introspettivo della *memoria involontaria*. La Memoria è fatta di un odore, un sapore, un suono o un contatto: nulla di più inconsistente, eppure Proust l'ha resa un vero e proprio «principio architettonico e romanzesco»²². Se nell'esercizio della memoria volontaria si ricorre alla logica della ragione per rievocare un tempo smarrito, nel caso della memoria affettiva il ridestarsi del ricordo è una rivelazione imprevista ed imprevedibile che turba il cuore e che conduce, tramite un processo spontaneo e alogico, all'insorgere di «luminose apparizioni e incarnazioni dell'Essere»²³. Il risveglio dell'anima determina una reale sovrapposizione tra passato e presente che annulla il tempo, che è per Proust nemico giurato, tema preferito e fedele collaboratore. Non più cronologico, non più tempo uniforme degli orologi e dei calendari che può essere, come lo spazio, frazionato o quantificato; il tempo proustiano è interiore, è durata concreta e creazione continua, è il tempo della scrittura. L'anima ritrova uno stralcio di esistenza che si credeva scomparso per sempre tra la massa di eventi che costellano la vita, isolandolo in una

²⁰ SPITZER, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, cit., p. 14.

²¹ CITATI, *La colomba pugnata*, cit., p. 390.

²² *Ivi*, p. 247.

²³ *Ibid.*

dimensione extratemporale. L'essere risorge, tornando a gioire dell'essenza delle cose e a gustare un frammento di tempo «à l'état pur»²⁴.

Così, la piccola *madeleine* intinta nel tè di tiglio rievoca le domeniche trascorse nella grigia casa di Combray con la zia Léonie, nello stesso modo in cui la *petite phrase* della sonata di Vinteuil, udita a casa della marchesa di Saint-Euverte, ricorda a Charles Swann i tempi felici con Odette. Così, le pietre mal squadrate del cortile del palazzo dei Guermantes si trasformano nel lastricato ineguale in cui tempo addietro il protagonista si era imbattuto nel battistero di San Marco in una luminosa e abbagliante Venezia. Il rumore del cucchiaino che colpisce un piatto nel salotto dei Guermantes riporta Marcel in aperta campagna, tra la fila di alberi illuminati dal sole, dove il giorno prima un ferroviere aveva battuto la ruota del treno. Infine, il tovagliolo con cui si asciuga la bocca è rigido al tatto come l'asciugamano in quel di Balbec, intriso d'azzurro e di salino, e in un attimo risorge il piumaggio verde e blu dell'oceano.

Al fine di comprendere se sussistano considerevoli corrispondenze tra opera originale e sua trasposizione iconica, lo studio seguirà due direzioni. Una s'incenterà sull'analisi grafico-formale, l'altra sull'analisi tematico-contenutistica del progetto, con particolare riferimento al primo volume della serie, Combray²⁵, di cui si considererà la più turbolenta delle rievocazioni memoriali, momento retrospettivo privilegiato della narrazione.

La prima sorprendente proposta di adattamento dell'opera in una sola *planche* imposta dall'Oubapo²⁶ è realizzata da François Ayroles e pubblicata in *Oupus I* dall'Association nel 1997. Nel 1998 Stéphane Heuet si lancia nell'audace impresa di *réenchanter* il testo proustiano, convinto che «ce que Proust écrivait, c'est ce que nous ressentons tous sans jamais savoir l'exprimer»²⁷. Dai diciassette album inizialmente previsti, alla data

²⁴ PROUST, *Le Temps retrouvé*, préface de Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, «Folio classique», 1990, p. 179.

²⁵ Lo studio procede soffermandosi su *Combray*, portale d'accesso alla *Recherche*. È proprio in questa piccola realtà provinciale che il narratore trascorre un'infanzia colma di sensualità e turbamenti, tra due *côtés* tanto opposti quanto complementari: quello di *Méséglise* con i suoi *lilas* e gli *aubépines* e quello di *Guermantes* con le sue *nympheas* ed i suoi *boutons d'or*.

²⁶ L'Oubapo è l'*Ouvroir de bande dessinée potentielle*, costituito nel 1993. Nasce dall'omonimo movimento che postula l'uso di vincoli formali per spingere all'estremo i confini del mezzo. È l'equivalente del movimento letterario francese Oulipo, fondato da Raymond Queneau e Georges Perec.

²⁷ S. HEUET, «La Recherche en BD» in S. HOUPPERMANS *et al.*, *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 9, Amsterdam-New York, Brill | Rodopi, 2012, pp. 145-172.

attuale, solo sette volumi sono stati pubblicati nel corso di ventuno anni: *Combray* (1998), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1; 1999) e (2; 2001), *Un amour de Swann* (1; 2006) e (2; 2008), *Du côté de chez Swann*, *Noms de pays: le nom* (2013) e più recentemente *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Autour de Mme Swann* (1; 2019).

Quanto alla *démarche artistique* adottata, Heuet opta per un procedimento lineare che origina da un solido lavoro di documentazione e da una conoscenza magistrale dell'opera. Segue un'accurata selezione dei passi «utiles à la narration, au détriment de phrases magnifiques»²⁸ ed una continua ricerca di equilibrio tra questi, «en cherchant la fluidité, avec bien sûr le souci de rester grammaticalement correct»²⁹, sulla cui base vengono realizzate, una per foglio, le illustrazioni. Il disegnatore privilegia e sublima il testo rispetto all'elemento iconico: animato da un forte desiderio di fedeltà, tenta di restituire l'alone di sacralità che avvolge l'opera, irrinunciabile riferimento d'ispirazione letteraria. Ciò confluisce in una sovrabbondanza di *bulles* e *phylactères* nella *bédé*, che risulta appesantita nel complesso da una quasi opprimente invasione citazionale.

Lo stile di Heuet è stato definito *tintinesque* poiché adotta la *ligne claire* di Hergé, contraddistinta dall'austerità e dall'eleganza del tratto e da un colore piatto, privo di ombreggiature e sfumature. Si tratta di una strategia, in quanto la sua essenzialità favorisce la più totale identificazione nei personaggi da parte del lettore. Parlando di colore, nella *Recherche* ogni *nuance* corrisponde ad un'area semantica e ad uno specifico spazio emotivo e sensoriale. Heuet valorizza la rete di corrispondenze proustiane e ricostruisce l'universo di questo scrittore "impressionista", in cui ogni colore è un simbolo che rinvia ad una porzione di realtà. *Leitmotiv* del romanzo così come della sua trasposizione è il blu, «couleur maternelle comme origine (du désir, du monde)»³⁰ che identifica la vocazione dello scrittore ma anche il preludio alla morte. Il giallo, invece, è il colore della nobiltà aristocratica e, nella tonalità *coquille d'œuf*, dei *récitatifs* e della copertina. Il verde è il colore del Tempo, dell'infanzia; il rosa è nei volti e negli abiti vaporosi; il viola è il colore di Mme Swann e della moda del tempo; il rosso è nella chioma di Gilberte e nella vita mondana dei salotti.

Per rappresentare i personaggi il fumettista si è servito delle suggestive descrizioni dell'autore, ma anche del materiale fotografico prodotto da Gaspard-Félix Tournachon, più comunemente Nadar. Quanto ai luo-

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ HOUPPERMANS, «À la recherche des images perdues: Proust et Huet» in *Relief – Revue Électronique de Littérature française*, n. 2, 2008, pp. 398-423, qui p. 408.

ghi, ai decori, ai costumi e ai *loisirs* propri del *milieu de la haute société française de l'époque*, l'indagine di Heuet si è dispiegata attorno alle tele dei pittori del XIX secolo e al *plan* della città di Parigi prima degli interventi di ristrutturazione del barone Haussmann, che ne offrono un'attendibile istantanea.

Come accennato, la prima linea direttrice da seguire è quella che verte sull'analisi grafico-strutturale della *bédé* di Heuet.

Riguardo al paratesto, il formato è quello dell'album tradizionale, che di norma misura 32 centimetri di altezza per 23 di larghezza. Ogni volume è costituito da 48 pagine numerate, ad eccezione di *Combray* che ne conta 72.

La copertina ambrata di ognuno di essi riporta un quadro a doppio tratto color Terra di Siena che reca un'immagine centrale e le informazioni essenziali relative al volume. L'illustrazione è a sua volta delimitata da una cornice dal massiccio tratto nero. Elemento di raccordo tra i due quadri interni alla copertina è un personaggio, sempre diverso, che sancisce una via privilegiata d'accesso al volume, quasi come fosse una "vetrina" sulla *bande dessinée*. Nel caso di *Combray*, la figura di Marcel, l'Io adulto del narratore, spicca in un cielo terso che sovrasta due città, la Parigi aristocratica tanto amata da Proust e l'idillio dell'infanzia felice, Combray. Rappresentato frontalmente rispetto allo spettatore, ha il volto celato dalla pelliccia dell'enorme giacca che lo avvolge. La sua attitudine è perfettamente in linea con la funzione che questo testimone ha nel romanzo: racconta ciò che i suoi occhi scorgono, elabora supposizioni che non è in grado di verificare, scruta senza essere visto come un *voyeur*.

La quarta di copertina è identica in tutti i volumi: l'autore è nel suo letto, mentre scrive il suo romanzo. Attorno a lui, i *cabiers* della *Recherche*, una scodella fumante i cui effluvi si diffondono morbidi nell'atmosfera e fuoriescono dall'*abat-jour* plissettato sul comodino. A coronare l'illustrazione, un passo tratto da *Le Temps retrouvé*: «Et comme un aviateur qui a jusque-là péniblement roulé à terre, "décollant" brusquement, je m'élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir»³¹.

Nel risguardo di *Combray* è ancora una volta il giovanissimo Marcel ad essere immortalato sulla soglia di un imponente cancello aperto in piena campagna, forse di fronte all'abitazione dei Guermantes.

Il frontespizio è arricchito da un'illustrazione in cui figura la lanterna magica, generatrice di «surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momen-

³¹ PROUST, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 165.

tané»³². Da questa fuoriesce un ciuffo di vapore che sembra evocare una dimensione esoterica e inconsistente, magica ed inafferrabile, come i ricordi spazzati via dall'oblio.

Veniamo ora al corpo del testo. In virtù delle possibili configurazioni che la *planche* può assumere nella *bédé* di Heuet, occorre far riferimento alla tipologia di Benoît Peeters³³. Non si può parlare a pieno titolo di una *mise en page*³⁴ *convenzionale*, in quanto la disposizione delle *cases* non risponde a un principio di estrema regolarità, anche se la linearità si riflette nella lettura, che risulta trasparente. Si tratta in parte di *mise en page decorativa*, poiché talvolta la pagina è generata ricorrendo a stili scenografici, con l'intento di stupire il lettore o di catalizzare la sua attenzione su un preciso momento della narrazione (le illustrazioni letteralmente straripano dai bordi delle vignette e i *récitatifs* si estendono nella pagina a seguire). Si può parlare a giusto titolo di *mise en page retorica*, configurazione tradizionale della *bédé* classica. Nella *planche*, tutto aderisce alla narrazione, tanto che la dimensione della *case* si piega all'azione. Si esclude qualsivoglia richiamo ad una *mise en page produttiva*, incentrata sul primato della *planche*, la cui organizzazione governa il racconto. Tale fondamento cozza con l'intento del fumettista, che verrebbe meno alla resa chiara e coerente dell'opera.

La seconda direzione entro cui ci si orienta consiste in un'analisi tematico-contenutistica, che considera la riproduzione grafica del momento criptico per eccellenza che più di tutti domina l'opera e l'esistenza di Proust: la scena della *madeleine*.

Nella prospettiva «d'un triste lendemain»³⁵, nel quadro di una cupa e gelida giornata d'inverno in cui Marcel richiama alla mente le sue angosce notturne, irrompe impetuoso «un plaisir délicieux»³⁶, una gioia inspiegabile e travolgente legata ad un rito passato, per mezzo della quale il narratore sembra poter riconquistare un frammento di eternità. Bastano una briciola di pasticcino immersa nel tè di tiglio e una sorsata di questa prodigiosa bevanda, una sollecitazione sensoriale, a far elevare l'essere.

Heuet si serve di quattro *planches* per riprodurre la sequenza narrativa. Una serie di *cases* ricostruisce con religiosa minuzia, gesto dopo gesto, le

³² PROUST, *Du côté de chez Swann*, préface d'Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, «Folio classique», 1989, p. 57.

³³ Cfr. PEETERS, *Lire la bande dessinée*, cit.

³⁴ Il parametro della *mise en page* disciplina la disposizione tabulare delle vignette sulla *planche* secondo una coerenza quasi organica.

³⁵ PROUST, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 101.

³⁶ *Ibid.*

azioni di Marcel. Così, come in un cerimoniale, questi si accomoda a tavola, poi afferra il pasticcino, ne ricava una minima porzione e la infonde nel cucchiaino colmo di infuso. Assistiamo ad una dilatazione della narrazione: un atto, che ha peso e rilevanza considerevoli nella coscienza del protagonista, viene frazionato, esteso e raccontato nei suoi minimi particolari costitutivi. Ciò si riflette nella prosa proustiana con l'impiego di strategie sintattiche complesse come l'ipotassi, che permette il sontuoso dispiegarsi delle catene di subordinate. Le vignette successive combaciano col *déclenchement* della memoria involontaria. È grazie al senso del gusto che si innesca il meccanismo del ricordo. Il primo sorso lascia riaffiorare emozioni assopite, uno stato di felicità estatica si impossessa di Marcel e attiva la sua coscienza. L'intelletto subentra in un secondo momento, nell'attimo in cui il narratore è deciso a gustare una seconda sorsata di tè per afferrare la natura e la fonte di quest'indecifrabile sensazione.

Elemento di non trascurabile portata in questo frangente, lo sguardo di Marcel: gli occhi del narratore sono aperti in corrispondenza di un'intenzionalità, di uno sforzo consapevole che egli compie nel recuperare e comprendere il ricordo. Ecco spiegato il massiccio punto interrogativo che affianca il volto assorto dell'uomo, intento a domandarsi «d'où avait pu me venir cette puissante joie? [...] D'où venait-elle? Que signifiait-elle? Où l'appréhender?»³⁷. Di contro, sono chiusi nel momento in cui si lascia trasportare dal sapore in un viaggio introspettivo. Nell'ultima vignetta frammenti di enunciati, echi dal passato che letteralmente imperversano sul volto di Marcel, segnalano la rievocazione di un ricordo non più così remoto.

Altra peculiarità, il vapore sprigionato dal *brevage* traccia un sentiero di effluvi, una scia del ricordo che si disperde nelle pagine a seguire e guida la lettura. Questi pseudo-filatteri assicurano, come un filo conduttore vaporoso, la progressione narrativa tra le vignette e trascinano il lettore in un mondo estatico, annullando la dicotomia tra passato e presente: Marcel è catapultato nella sua infanzia. A conferma di ciò, un *récitatif*: «Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu». Il portale incantato che si dispiega agli occhi del lettore offre una finestra sul giardino di ninfee ed *aubépines* del narratore, in cui si erge, in lontananza, la chiesa di Saint-Hilaire.

Si può affermare che il sorgere del ricordo sfrutta le potenzialità spazio-topiche della *bande dessinée*. In altri termini, la lettura *monte et descend* nella pagina in un movimento di verticalità, traendo beneficio dalla terza

³⁷ *Ivi*, p. 101.

dimensione, che è quella della profondità delle immagini. Un universo che nasce da una tazza di tè.

Ci si avvia ora verso le conclusioni. Da un punto di vista grafico, l'opera di Heuet sposa perfettamente le caratteristiche della BD franco-belga, nel suo formato tradizionale 48CC³⁸.

L'impiego della *ligne claire*, si rivela essere la scelta di rappresentazione grafica più consona ed appropriata in una prospettiva di intelligibilità e chiarezza narrativa, sebbene lo stile di Heuet sia stato tacciato di *simplisme*³⁹ e *académisme*.

In ultimo, la plasticità della BD è stata diffusamente sfruttata dal fumettista, che ha saputo impiegare strategie di dilatazione e condensazione della narrazione, rispettando con una fedeltà maniacale la monumentalità del testo originale, sublimato a scapito dell'elemento iconico.

Da un punto di vista contenutistico, invece, si evidenziano sostanziali corrispondenze tra opera e sua trasposizione. Heuet valorizza le strutture portanti del pensiero di questo «sublime legislatore»⁴⁰, sebbene vi sia qualche dissonanza: si pensi all'assenza di profondità e alla troppa rigidità di cui Heuet è stato accusato e all'eccessiva e quasi opprimente presenza del testo, che conferisce all'insieme un ritmo inusuale per una *bande dessinée* e per questo lascia presagire che ci si trovi più davanti ad un libro illustrato che ad un fumetto.

Il suo intento, ossia la volontà di avvicinare il lettore moderno ad un'opera reputata indigesta restituendogli così il piacere della lettura, sembra riuscito, tanto che oggi il suo lavoro è parte integrante dei programmi didattici in scuole e addirittura nelle università. Ciò fa del suo adattamento una delle grandi riuscite del genere, che poco o per nulla obbedisce ad una *logique marchande*.

Infine, date per assodate le difficoltà insite nell'operazione di adattamento e malgrado il fumetto della *Recherche* non possa essere considerato un pieno equivalente del romanzo, ineguagliabile capolavoro, occorre riconoscere che l'operato di Stéphane Heuet possiede i requisiti per costituire un ponte tra letteratura e pubblico, uno strumento di approccio diverso e semplificato al classico che incontra il favore tanto dei proustiani esperti quanto dei neofiti alle prime armi col testo.

In conclusione, le tremila pagine che compongono il capolavoro

³⁸ Formato standard, cartonato, composto da 48 pagine a colori.

³⁹ Cfr. GROENSTEEN, «l'affaire heuet (1): de l'inconscience personnelle à l'aveuglement collectif» in *Neuvième art 2.0*, [<http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article245>], 4 maggio 2010. Url consultato il 28 dicembre 2020.

⁴⁰ CITATI, *La colomba pugnata*, cit., p. 74.

proustiano, perfetto connubio di preziosità, intensità e complessità, si prestano dunque quasi alla perfezione ad essere condensate in un prodotto che risulta essere il frutto di una sperimentazione grafica, stilistica e linguistica, dotato di non trascurabile dignità letteraria.